

## 芸術音楽に於ける古典主義とロマン主義

——モーツァルトとベートーヴェンのピアノ・ソナタ分析を中心として——

網野 公一

### はじめに

フリードリヒ・ブルームは、歴史学と音楽史学とを分類して考察している。ブルームによれば、いかに時代の精神が文学や美術や音楽などの諸芸術を変えたかを考えるものは、歴史学の分野に属するものであるとしている。また音楽史学は、時代の精神と音楽芸術の歴史的関連性を考えるものであるとして<sup>(1)</sup>いる。この分類の方法では、諸芸術と音楽芸術となつてゐる対象からも明らかなように音楽史学の方がより限定された対象範囲の形で提示されている。しかも音楽史学と歴史学は、隣接した学問であり、相互に補助学問的性格を有している学問である以上、共通している部分も多く、この分類の方法では、対象がよりせまい範囲に限定されているということができらう。しかしながらブルームの分類では、音楽史学の学問としての目的の一部分しか示していないように思われる。つまり音楽史学は時代の精神と音楽芸術の歴史的関連性のみにとどまらず、音楽芸術と関連している様々な事柄、例えば演奏会の問題、出版の問題

などの事柄と音楽芸術の歴史的関連性を考えるものであらう。と同時に、音楽芸術それ自体の本質を考えるものであらう。

ところで学問の分類をする場合、その学問の対象を問題とするよりもそれぞれの方法論が分類の重要な決め手となることは確かである。そういった意味でブルームの分類は、比較する上での視点を示してはいるが、これだけでは歴史学と音楽史学を方法論の側から比較することにはなつていない。がしかし、いかに時代の精神が諸芸術を変えたかを考えることが歴史学の分野に属するものであるとする、ブルームの考え方は的確であらう。時代の精神が、主体的に意図をもつて諸芸術の、例えば音楽芸術の社会でのあり方を決定したり、内容を変えたりするかどうかは、すべてそうであると言ふことはできない。また疑問な点も多い。がしかし、時代の精神がある時は意識的に、そしてまたある時は無意識的に音楽芸術の社会でのあり方を意味付けたり、内容を変えてしまつたりすることは確かである。ここで歴史的経過に従つて芸術音楽作品に変化が認められるとすれば、それは時代の精神と芸術音楽作品の關係の仕方に差異があ

るのではなくて、時代の精神そのものの変化によるものである。とすれば、考察の手順として、先ず音楽芸術の変えられた内容や意味付けされた社会でのあり方を考えることを通じて、我々は時代の精神の変遷を認識することができる。芸術音楽作品の場合、変化した内容というのは、従来音楽史学の資料として認められて来た楽譜である。つまり残された芸術音楽作品としての楽譜が歴史学の資料として有効であるということである。

本論では、以上のような考え方をふまえつつ、モーツァルトとベートーヴェンのピアノ・ソナタの<sup>(2)</sup>分析を行ない、古典主義とロマン主義の精神の一つの概念を明らかにしようとするものである。

### 一 古典主義とロマン主義の精神

時代の精神としてのロマン主義の精神と古典主義の精神は、非常に広く複雑な概念を示している。ロマン主義の精神は、一般に複合概念として認められているし、古典主義の精神も文学、美術、音楽などの諸芸術に於て各々様々な立場で論じられている。しかも西洋の音楽芸術に限られた分野でも、同様に複雑な概念を示している。特にロマン主義の音楽については、近年この用語法を避けて十九世紀の音楽と言ったり、ロマン主義の精神についてもやはりウィーン体制下の思想と言ったりしている。音楽芸術の分野に於ける古典主義の精神は、もともとロマン主義の精神の概念を前提にこれを前段階とする時代の精神として用いられた用語であって、こうなるとロマン主義と古典主義の精神を論ずる場合、分野と時代、範囲をより限定されたかたちで論ずる必要性が生じることとなる。しかしなが

ら音楽芸術の分野に於けるロマン主義の精神と古典主義の精神が、分野と時代、範囲を限定されながらも広範で複雑な概念を示していることからわかるように、両者の音楽芸術の担い手は同一の社会階層や集団で構成されていない。つまり音楽芸術の担い手がいくつかの社会階層や集団で構成されていることが、西洋の音楽芸術に於けるロマン主義の精神と古典主義の精神が広範で複雑な概念を示す要因となっているのである。そこで音楽芸術の担い手となっているいくつかの社会階層や集団で構成されている社会を音楽界とする。西洋音楽の古典主義時代にあっては徐々に、またロマン主義時代にあっては急速に音楽芸術の担い手は、社会階層的にもまた既成の担い手としての集団それ自体も拡大化する傾向を示している、音楽芸術の担い手として特定の社会階層や集団を確定できない<sup>(3)</sup>。従って音楽芸術の主体的な存在である作曲家や演奏家、または出版社や興業主などの音楽芸術を作る側と、客体としての存在である聴衆や愛好家などの音楽芸術を受ける側と、そして両者の媒体の役割をするところの芸術音楽作品の三者で構成される世界を音楽界として、歴史学の分野で音楽芸術と時代精神を考える場として設定する。つまり音楽芸術の分野に於けるロマン主義の精神と古典主義の精神は、この音楽界を中心に培かれたものであり、同時に音楽界に他からの影響で反映して産み出されたものである。

音楽界を場として音楽芸術に於ける古典主義を考えるとしても、古典主義の用語が使用され始めた十九世紀初頭では、ヘンデルやパレストリーナらが古典主義の作曲家として挙げられているのである。またフランスとドイツでは、基本的に古典として取り挙げるべき音

樂家が異なることもあり、本論ではウィーン古典派、ハイドン、モーツァルトとベートーヴェンの初期、を中心に音楽芸術の分野に於ける古典主義を考え、ロマン主義はベートーヴェンの中期以降を似て考えることとする。音楽芸術の分野では、文学や美術のようにギリシア・ローマの古典が存在していないので文字通り彼らの諸作品がロマン主義音楽に於いて古典として認められたことから、ロマン主義との関連性を考察する上で、ウィーン古典派を場として限定することが必要である。ウィーンは当時、十八世紀後半から十九世紀前半にかけてパリ、ロンドンと並ぶヨーロッパの中心であり、特にウィーン古典派時代には、音楽芸術の分野ではパリ、ロンドンをおさえて、ウィーンが優位を示していたと言うことができる。また後の音楽芸術の分野に於けるロマン主義の精神を考える場合も、ウィーンはウィーン体制下のヨーロッパの一つの中心都市であると同時に、他の分野でのロマン主義をいち早く生み出したドイツ内でのこれもまた一つの中心であって、ウィーンの音楽界を通じてロマン主義の精神と考察することは特に意味が深い。ウィーンの音楽界は、これ以降十九世紀を通じて東欧諸国家に比べナショナリズムの傾向が少ない。というのも都市としてのウィーンは、ハプスブルク帝国の帝都でありウィーン体制下ではヨーロッパの中心でもあり、ロマン主義の高揚は認められても、ナショナリズムの育つ土壌はなかったのである。つまり後述するところのロマン主義の精神に認められる個人の現実社会での自己実現からの精神的逃避が、社会内での個人でなく、国家の単位レベルで起こったもの、または一部民族の単位レベルで起こったものがナショナリズムである。従って各国

家間の優劣関係から生じたナショナリズムは、この当時優位を占めていたハプスブルク帝国では、ごく微少なものとしてしか存在しないのであり、帝国内の被支配民族にこそナショナリズムは起こるのである。

ところで一般的に古典主義というと、普遍的一般性について言う場合に用いられることが多い。<sup>(4)</sup>しかしながらウィーン古典派の場合には、古典主義の精神は、平衡感覚に代表されると言うことができる。<sup>(5)</sup>つまり古典主義の精神は、平衡・調和・中庸・形式を尊重する精神であるということである。<sup>(6)</sup>また一方で、西洋の精神基調である個人主義は、音楽芸術の分野に於ける古典主義の時代にあつて「自己の限界を知るヒューマニズム」として認められる。<sup>(7)</sup>そしてこの個人主義は、内的調和を意識する個人主義であり、人間を普遍的理性として認識しようとする個人主義である。前述のハイドン、モーツァルトとベートーヴェンの初期とウィーンに於ける同時代の音楽家で構成されるウィーン古典派を中心とする、当時のウィーンの音楽界は、ロマン主義の時代のようにはまだそれほど音楽界内での客体的存在である聴衆や愛好家らが社会的に肥大化していないので、古典主義の精神は、ロマン主義の精神ほどは複合的概念としての様相を呈していない。つまり古典主義の精神に於ける個人主義は、人間の宇宙の中での位置を認めるための個人主義だったのである。一見逆の立場である個人主義と普遍的一般性ではあるが、古典主義の精神の個人主義が人間を普遍的理性として認識しようとする限りに於いて、これらは一つの統合された精神となることが出来たのである。そして古典主義の精神の個人主義と普遍的一般性が、互いに相反

する部分を克服して合体したものが普遍的個人主義であり、ここでは「完性」的個人主義と呼ぶことにしたい。「完性」とは、まさに自己の限界を知るヒューマニズムのような内的精神態度であつて、現実社会での個人の自己実現が可能であると確信している状態に於いての永続性を有した場合に言う。これはいわば古典主義の時代の天才達の創造物である。

ロマン主義の精神は、このウィーン古典派の時代に形成された「完性」的個人主義を前提としている。そして一般には、ロマン主義の精神は挫折した市民思想であると認められる。つまりそこでは「完性」を追い求められなくなった個人の現実社会からの逃避の精神を指摘することができる。<sup>(9)</sup>一つには、フランス革命が帝政になることに始まる。フランス周辺諸国家内での解放運動の挫折に原因を求めることができる。また一つには、資本主義の發達が音楽界でのこれ以降の中心となる客体的存在である中産階層の現実社会での自己実現の可能性に影を落したことによると考えられるであろう。そしてまたロマン主義の精神のもう一つの特徴は、「無限界性」である。これには二つの意味がある。つまり一つは、自己実現が達成し得ないためであり、もう一つは、限界が存在しないためである。ここに於いてロマン主義の精神は、複合的な概念であると言うことができる。なぜならば音楽界を前提とするロマン主義の音楽芸術の担い手は、古典主義の音楽芸術の担い手以上に広範囲に拡大しているからである。<sup>(10)</sup>つまりいくつかの社会階層や集団はそれぞれ異なる自己の限界を有しているし、また自己実現の意味も異なった状態を示しているからである。であるからこそ、その音楽界での媒体としての

音楽作品、この場合は楽譜資料となる、が音楽芸術の分野に於けるロマン主義の精神を、また一部古典主義の精神を考える上では、唯一考察の条件を変えないで分析し、その中で示される精神を判断することができるのであつて、よりの確な資料となるわけである。

そこでこの当時の特徴的な作曲形式であるソナタ形式をとり上げる。<sup>(11)</sup>ソナタ形式は、古典主義の音楽の作曲形式の一つであり、同時にロマン主義の音楽に繼承された作曲形式である。古典主義音楽のソナタ形式が「完性」的個人主義を表現しているように、ロマン主義の芸術音楽作品に於いても「完性」的個人は、ソナタ形式の内にまた別の表現の形式をとって追求されている。

## 二 ソナタ形式

ソナタ形式は、一般的に呈示部、展開部、再現部の三つの部分からなっている。そして呈示部は、主調の第一主題・主調の推移句・関係調の第二主題・主調の終結部を含み、展開部は、近親調による呈示動機の展開を含み、再現部は、主調による呈示部の再現・主調の終結部を含む。<sup>(12)</sup>以上に加えて、従来は呈示部に於ける二つの主題間の二元性が強調されてきた。<sup>(13)</sup>これに反してブルームは、ソナタ形式の調関係による認識を明らかにしている。<sup>(14)</sup>ソナタ形式の形式認識方法のこのような相異の中で、主調による第一主題の重要性は、古典主義の時代、ロマン主義の時代を問わず明確なものである。この第一主題は、ソナタ形式楽章に於けるいわば個人としての存在である。当然この場合、ソナタ形式楽章は社会としてみられるのであるが、それは主に呈示部であり個人としての存在である第一主題は、

展開部に於いて展開されるのである。展開部は、現実社会としての存在ではなく、自己実現が不可能であると認め現実社会から逃避しようとする、一つの精神の自己実現の為の空間なのである。展開部の主題の展開のあり方が、古典主義の精神の「完性」的個人主義のあり方であり、またロマン主義の精神である「完性」的個人の追求であり、そしてまた主題を展開部に於いてどのように展開するのかがその表現の形式なのである。

展開技法として、(一)調による、(二)リズムによる、(三)メロディーによる、(四)伴奏法による、(五)主要素材の変奏による、以上五つの点があげられる。これらは展開部に於ける展開技法にとどまらず、主題の発展という意味での展開技法のことについて言っているのである。<sup>(19)</sup>もちろん呈示部に於ける主題と展開部の関係は、素材を同じくしている点で言うまでもなく有機的な関係である。ソナタ形式に於いては、有機体的であることは必然であり、しかも古典主義の精神とロマン主義の精神の表現法としての有機的結合も同様である。

古典主義の音楽の「完性」的個人主義は、展開部以外にもそれぞれ三部分の均整や調関係にも表われている。またロマン主義の音楽の「完性」的個人の追求は、これも展開部の展開技法の発展以外にも表われている。例えば、呈示部に於ける主題自体の完全性を求めた主題の伸張化もその一つである。<sup>(20)</sup>また調性の拡大もそう考えられる。<sup>(21)</sup>がしかし、ソナタ形式楽章には主題の当然の展開部分として認められる展開部分が設けられているのであり、またその展開部はソナタ形式楽章の中心部分でもあり、展開部に於ける主題のあり方と展開の仕方を研究することが、古典主義の精神とロマン主義の精神

の表現の形式を明らかにすることとなる。<sup>(22)</sup>

### 三 ピアノ・ソナタ分析

モーツァルトとベートーヴェンのピアノ・ソナタは、それぞれ幾つかの作品グループに分けて理解することができる。モーツァルトのピアノ・ソナタは、K二七九からK二八四、K三〇九からK三三三、K四五七から五七六のピアノ・ソナタに分けられる。K二七九、K二八〇、K二八一、K二八二、K二八三、K二八四は、一つの曲集にまとめられ出版されたもので一七七四年と一七七五年という作曲年代、ザルツブルクとミュンヘンという作曲地であり、モーツァルトの他のジャンルの楽曲と比較しても初期に属するものである。<sup>(23)</sup>

K三〇九、K三一、K三一〇、K三三〇、K三三一、K三三二、K三三三も同様に一つの曲集に属するものであり、一七七七年と一七七八年の作曲年代と、作曲地はマンハイム・パリ旅行中<sup>(26)(27)</sup>にかかれたもので、中期に属するものである。<sup>(28)(29)</sup>K四五七、K五三三とK四九四、K五四五、K五七〇、K五七六は、ウィーンで作曲されたもので、作曲年代は一七八四年から一七八九年である。<sup>(30)</sup>これらは後期に属するものである。

一方ベートーヴェンのピアノ・ソナタは、これも作品二の一、作品二の二、作品二の三、作品七、作品四九の一、作品四九の二、作品十の一、作品十の二、作品十の三、作品十三、作品十四の一、作品十四の二、作品二二のグループと、作品二六、作品二七の一、作品二七の二、作品二八、作品三一の一、作品三一の二、作品三二の三のグループと、作品五三、作品五四、作品五七のグループと、作

表Ⅱ Beethoven のピアノ・ソナタのソナタ形式楽章中の展開部の割合

曲番	年代	楽章	小節数 展開部/全楽章	割合 %
Op. 2 の 1	1795	M 1	53/152	36
Op. 2 の 2	1795	M 1	102/336	30
Op. 2 の 3	1795	M 1	48/257	19
Op. 7	1796/97	M 1	52/362	14
Op. 49 の 1	1795/98	M 1	30/110	27
Op. 49 の 2	1795/96	M 1	14/122	11
Op. 10 の 1	1796/98	M 1	62/284	22
		M 3	12/122	10
Op. 10 の 2	1796/98	M 1	51/202	25
		M 3	55/150	37
Op. 10 の 3	1796/98	M 1	59/344	17
		M 2	14/ 87	16
Op. 13	1798/99	M 1	62/309	20
Op. 14 の 1	1798/99	M 1	30/162	19
Op. 14 の 2	1798/99	M 1	61/200	31
Op. 22	1799/1800	M 1	58/199	29
		M 2	16/ 77	21
Op. 27 の 2	1801	M 1	20/ 69	29
		M 3	37/201	18
Op. 28	1801	M 1	106/471	23
Op. 31 の 1	1801/02	M 1	82/325	25
Op. 31 の 2	1801/02	M 1	50/228	22
		M 3	120/399	30
Op. 31 の 3	1801/02	M 1	47/253	19
		M 2	42/171	25
		M 4	88/333	26
Op. 53	1803/04	M 1	66/302	22
Op. 57	1804/05	M 1	70/262	27
Op. 78	1809	M 1	22/106	21
Op. 79	1809	M 1	71/201	35
Op. 81 a	1809/10	M 1	42/255	16
		M 3	27/195	14
Op. 90	1814	M 1	61/245	25
Op. 101	1816	M 1	22/102	22
		M 3	117/361	32
Op. 106	1817/18	M 1	103/401	26
		M 3	19/187	10
Op. 109	1820	M 2	39/177	22
Op. 110	1821	M 1	12/116	10
Op. 111	1821/22	M 1	20/158	13

表Ⅰ Mozart のピアノ・ソナタのソナタ形式楽章中の展開部の割合

曲番	年代	楽章	小節数 展開部/全楽章	割合 %
K. 279 (189 d)	1774	M 1	19/100	19
		M 2	14/ 74	19
		M 3	30/158	19
K. 280 (189 e)	1774	M 1	26/144	18
		M 2	8/ 60	13
		M 3	29/190	15
K. 281 (189 f)	1774	M 1	29/109	27
		M 2	12/106	11
K. 282 (189 g)	1774	M 3	22/102	22
K. 283 (189 h)	1774	M 1	17/120	14
		M 2	8/ 39	21
		M 3	68/274	25
K. 284 (205 b)	1775	M 1	20/127	16
K. 309 (284 b)	1777	M 1	35/155	23
K. 311 (284 c)	1777	M 1	39/112	35
K. 310 (300 d)	1778	M 1	30/133	23
		M 2	22/ 86	26
K. 330 (300 h)	1778	M 1	29/150	19
		M 3	27/171	16
K. 332 (300 k)	1778	M 1	39/229	17
K. 333 (315 c)	1778	M 3	57/245	23
		M 1	30/165	18
		M 2	19/ 82	23
K. 457	1784	M 1	25/185	14
K. 533/K. 494	1788	M 1	43/239	18
		M 2	26/122	21
K. 545	1788	M 1	13/ 73	18
A. 135 (547 a)	1788	M 1	40/196	20
K. 570	1789	M 1	53/209	25
K. 576	1789	M 1	40/160	25
		M 3	52/189	28

表 IV Beethoven のピアノ・ソナタのソナタ  
形式楽章中の展開部における第1主題の  
要素と第2主題の要素の各割合

曲 番	楽章	第1主題の 小節数	第1主題の割合 %	第2主題の 小節数	第2主題の割合 %
Op. 2 の 1	M 1	14	26	39	74
Op. 2 の 2	M 1	82	80		
Op. 2 の 3	M 1	30	63		
Op. 7	M 1	24	46		
Op. 49 の 1	M 1	25	83	5	17
Op. 49 の 2	M 1	14	100		
Op. 10 の 1	M 1	12	19	38	61
	M 3	8	67	4	33
Op. 10 の 2	M 1	51	100	10	20
	M 3	55	100		
Op. 10 の 3	M 1	59	100		
	M 2				
Op. 13	M 1	35	56	17	27
Op. 14 の 1	M 1	14	47		
Op. 14 の 2	M 1	52	85	7	11
Op. 22	M 1	36	62	10	17
	M 2	14	88		
Op. 27 の 2	M 1	5	25		
	M 3	7	19	16	43
Op. 28	M 1	94	89		
Op. 31 の 1	M 1	82	100		
Op. 31 の 2	M 1	28	56	22	44
	M 3	120	100		
Op. 31 の 3	M 1	39	83		
	M 2	19	45	13	31
	M 4	81	92	8	9
Op. 53	M 1	52	79		
Op. 57	M 1	70	100		
Op. 78	M 1	22	100		
Op. 79	M 1	71	100		
Op. 81 a	M 1	42	100		
	M 3	6	22	11	41
Op. 90	M 1	61	100		
Op. 101	M 1	22	100		
	M 3	117	100		
Op. 106	M 1	85	83		
	M 3	19	100		
Op. 109	M 2	39	100		
Op. 110	M 1	12	100		
Op. 111	M 1	20	100		

表 III Mozart のピアノ・ソナタのソナタ  
形式楽章中の展開部における第1主  
題の要素と第2主題の要素の各割合

曲 番	楽章	第1主題の 小節数	第1主題の割合 %	第2主題の 小節数	第2主題の割合 %
K. 279	M 1	19	100		
	M 2	14	100		
	M 3	9	30	20	67
K. 280	M 1	3	12	11	42
	M 2	4	50	4	50
	M 3			29	100
K. 281	M 1	10	34	19	66
	M 2	6	50	6	50
K. 282	M 3	8	36	8	36
K. 283	M 1				
	M 2	5	63	3	38
	M 3	9	13	50	76
K. 284	M 1			18	90
K. 309	M 1	22	63		
K. 311	M 1			8	21
K. 310	M 1	22	73	7	23
	M 2		22	100	
K. 330	M 1				
	M 3	2	7		
K. 332	M 1			29	74
	M 3	21	37	17	30
K. 333	M 1	8	27	13	43
	M 2	4	21	14	74
K. 457	M 1	25	100		
K. 533	M 1	9	21	33	77
	M 2	16	62	8	32
K. 545	M 1				
A. 135	M 1			25	63
K. 570	M 1			16	30
K. 576	M 1	29	73		
	M 3	29	56		

表 VI Beethoven のピアノ・ソナタのソナタ  
形式楽章中における第1主題の要素と第  
2主題の要素の各割合

曲 番	楽章	第1主題の 小節数	第1主題の割 合 %	第2主題の 小節数	第2主題の割 合 %
Op. 2 の 1	M 1	30	20	81	52
Op. 2 の 2	M 1	141	42	50	15
Op. 2 の 3	M 1	83	33	26	10
Op. 7	M 1	100	28	60	17
Op. 49 の 1	M 1	56	51	37	34
Op. 49 の 2	M 1	37	30	30	25
Op. 10 の 1	M 1	66	23	134	47
	M 3	49	40	35	29
Op. 10 の 2	M 1	96	48	48	24
	M 3	150	100		
Op. 10 の 3	M 1	131	38	27	8
	M 2	41	47	17	19
Op. 13	M 1	91	29	85	28
Op. 14 の 1	M 1	59	36	32	20
Op. 14 の 2	M 1	81	41	23	12
Op. 22	M 1	58	29	36	18
	M 2	37	48	18	23
Op. 27 の 2	M 1	24	35	17	25
	M 3	54	27	71	35
Op. 28	M 1	127	27	56	12
Op. 31 の 1	M 1	169	52	82	25
Op. 32 の 2	M 1	49	21	50	22
	M 3	225	56	48	12
Op. 31 の 3	M 1	105	42	32	13
	M 2	55	39	45	32
	M 4	113	34	24	7
Op. 53	M 1	144	48	43	14
Op. 57	M 1	180	59	22	8
Op. 78	M 1	53	50	16	15
Op. 79	M 1	103	51	30	15
Op. 81 a	M 1	164	73	16	7
	M 3	56	29	43	22
Op. 90	M 1	125	51	24	10
Op. 101	M 1	49	48	18	18
	M 3	228	63	20	6
Op. 106	M 1	152	38	24	6
	M 3	91	49	42	22
Op. 109	M 2	78	44	22	12
Op. 110	M 1	28	24	21	18
Op. 111	M 1	76	48	20	13

表 V Mozart のピアノ・ソナタのソナタ  
形式楽章中における第1主題の要素  
と第2主題の要素の各割合

曲 番	楽章	第1主題の 小節数	第1主題の割 合 %	第2主題の 小節数	第2主題の割 合 %
K. 279	M 1	36	36	27	27
	M 2	24	32	34	46
	M 3	30	19	106	67
K. 280	M 1	29	20	77	54
	M 2	22	37	32	53
	M 3	32	17	87	46
K. 281	M 1	33	30	53	49
	M 2	36	34	44	42
K. 282	M 3	24	24	56	55
K. 283	M 1	28	23	60	50
	M 2	13	33	15	38
	M 3	57	21	174	64
K. 284	M 1	16	135	83	65
K. 309	M 1	66	43	44	28
K. 311	M 1	14	13	49	48
K. 310	M 1	38	29	66	50
	M 2	39	45	32	37
K. 330	M 1	30	20	70	47
	M 3	42	25	56	33
K. 332	M 1	44	19	120	54
	M 3	78	32	104	42
K. 333	M 1	28	17	91	55
	M 2	30	37	50	61
K. 457	M 1	77	42	73	39
K. 533	M 1	59	25	138	58
	M 2	48	39	55	45
K. 545	M 1	8	11	24	33
A. 135	M 1	32	16	119	61
K. 570	M 1	40	19	73	35
K. 576	M 1	52	33	60	38
	M 3	44	23	64	34



品七八、作品七九、作品八一a、作品九〇のグループと作品一〇一、作品一〇六、作品一〇九、作品一一〇、作品一一一のグループに分けられる。<sup>(31)</sup>がこのグループもベートーヴェンの全部の作品の中で位置づけると、初期、中期に至る経過期と中期、後期に至る経過期と後期の三つのグループに分けることができる。<sup>(32)</sup>表Iから表VIでは、それらの作品の中からソナタ形式楽章のみを対象として数値を算出している。

第一にピアノ・ソナタ中のソナタ形式楽章中の展開部とその他呈示部と再現部の関係について考察する。展開部は主題の展開の場であって、古典主義の音楽に於いては、その平衡感覚から呈示部、再現部と展開部との量的均衡を保っていると考えられ、またロマン主義の音楽に於いては、量的に展開部が他の二部に比べて肥大化すると一般に理解されている。表Iと表IIを比べるとベートーヴェンのピアノ・ソナタの方が量的に増加の数値を示しているが、ごく微少の割合である。しかしながら、例えばベートーヴェンの作品五七の第一楽章の場合、その構成は呈示部、展開部、再現部の三部分と終結部であり、しかも終結部は展開部的性格を有している<sup>(33)</sup>、この割合も加えると展開部的な部分の割合は四八%となる。つまり展開部的性格を有している部分が全楽章中で半分弱の割合を示めずこととなる。展開部が拡大されるということは、主題の展開部分が多くなるということであって、ベートーヴェンのピアノ・ソナタの中で古典主義の音楽に示されている平衡感覚の減退と、楽曲中の個人の存在としての主題の展開の場が増えることであり、ロマン主義の精神の「無限界」的自己実現、つまり「完性」的個人の追求が示

されていると言える。主題の展開は、作曲家のその楽曲内での主題の「完性」を追求する心的態度が示されていると言えるからである。

第二にソナタ形式楽章中の展開部に於ける第一主題と第二主題の要素の各割合の比較である。これは両主題の重要性和分量の対比をするためである。表III、表IVからは、モーツァルトのピアノ・ソナタに於いて、第一主題と第二主題が、両立していたものが、ベートーヴェンのピアノ・ソナタになるとほとんど第一主題の割合が増えているか、もしくは第一主題のみになっていて、第一主題重視の傾向が示されていることがわかる。モーツァルトに於いては、K三一一の第一楽章の例のように、第一主題と第二主題だけにこだわらず、<sup>(34)</sup>たんに呈示部の終結句を変奏した形で展開部を構成しているものもあり、主題の重要性そのものが希薄な楽曲もある。ベートーヴェンに於いては、作品一〇六の第一楽章の例のように第二主題が全く第一主題の動機から形成されている場合が多く、<sup>(35)</sup>中期・後期に至る経過期・後期では全くと言ってよい程に第一主題の要素のみで構成されているソナタ形式楽章ということが出来る。これは楽曲内に於ける一元性を示していて、個人の存在がどこまでも「無限界」に進んでいる様子を表わしている。また形式的には「自由性」<sup>(36)</sup>をそなえており、「構築されたもの」<sup>(37)</sup>として認めることができるのであって、逸脱した形式感覚を示しているわけではない。むしろソナタ形式というものが古典主義の音楽に比べるとロマン主義の音楽の方でより自由に拡大解釈していて、形式観の変遷がここで認められると言った方がよいかも知れない。

第三は、ソナタ形式楽章中の全体の第一主題と第二主題の割合の

比較である。前述のように古典主義の時代からロマン主義の時代になるに従って、展開部と展開部的終結部が量的に増加する一方で、第一主題と第二主題に於いても第一主題の割合が増加する傾向にあるので、当然表V、表VIにも示されているように第一主題の割合がソナタ形式楽章中で増加し、それに相反する形で第二主題の割合が減少している。これからもやはり第一主題中心の傾向を示していることが認められる。以上のように古典主義の音楽の両主題の両立関係からロマン主義の音楽の第一主題中心の統一性をとる形で「完性」的個人の追求という心的態度の表現の形式へ移行していくことが示されている。

また展開技法については、モーツァルトが主題のフレーズと動機中心の展開に終始しているのに対し、ベートーヴェンの場合中期までは、リズム型中心の「有機体的結合」<sup>(38)</sup>を示しており、後期にはフーガ技法をとり入れて<sup>(39)</sup>いる。フレーズと動機中心の展開では、同時にはほとんど一重の主題を奏することになるが、リズム型中心の展開では、主題のリズム型を駆使して幾重にも同時に主題の要素を奏することができ、数値に示されている以上に主題の展開が濃密になっている。フーガ技法をとり入れた展開では、リズム型中心の展開よりは量的に減少する場合もあるが、主題そのものが完全な形で奏されるので、リズム型中心の展開の場合のような主題の分割、つまり個人の分断がなく、「完性」的個人の追求のベートーヴェンの一つの極を示していると言うことが出来る。

## おわりに

それぞれの時代の精神が、その時代の芸術作品の中に意識的にまたは無意識的に結晶していることは確かである。そして芸術音楽作品もその一つであり、音楽芸術の内に時代の精神を聞きとることが出来るのである。古典主義とロマン主義の精神を論ずるにあたっては、古典主義とロマン主義の音楽に共通のソナタ形式を通じて明確に時代の精神を聞きとることができたと思う。つまり社会と個人という関係をマクロコスモスとすれば、ミクロコスモスとして芸術音楽作品つまりソナタ形式楽章と主題の関係を認識し、社会と個人の関係がソナタ形式楽章と主題の關係に投影していると考えることができる。これはウィーン古典派を中心とするウィーンの音楽界を考察の場として、ソナタ形式という音楽芸術の長い歴史にあつてはごく短期間の特殊な作曲形式にあてはまるものであった。

本論には三つの重要な点がある。一つはソナタ形式を通じて時代の精神を聞きとることであり、一つは古典主義とロマン主義を音楽芸術の分野で「完性」的個人主義と「完性」的個人の追求として認識できる逃避の精神として明らかにすることである。もう一つは、楽譜資料が歴史学の分野で一般化することである。この為には西洋近代に於いては、調性について論ずる必要があると考えている。それはウィーン古典派を中心とするウィーンの音楽界にも言えることであり、今後進むべき研究方向と考えている。

## 注

(1) Blume, F., Fortspinnung und Entwicklung—Ein Beitrag zur musikali-

schen Begriffsbildung, in: *Syntagma Musicologicum, Gesammelte Reden und Schriften*, von Martin Ruhnke (Hrsg.), Kassel, 1963, ss. 504-505.

(2) キーネットのソナタ・ソナタについて (Herrlich, H. (Hrsg.), *Mozart, W. A.: Klaviersonaten* (Urtex), G. Henle Verlag, München, 1977. 矢野田・キーネットのソナタ・ソナタについて Wallner, B. A. (Hrsg.), *Beethoven Klaviersonaten* (Urtex), Bd I-II, G. Henle Verlag, München, 1980. 矢野田について (2) ヤマハ・ヘリッヒ・ワルナー・著

(3) ヴェーバー・ウェーバー, W., Music and the middle class—The social structure of concert life in London, Paris, and Vienna between 1830 and 1848, London, 1975. 古曲主義の時代について pp. 1-16. 16

(4) Pauly, R. G., Music in the classic period, 2nd edit, New Jersey, 1973, p. 2. "When we talk about "classical" music in a general way, we may not have any precise definition in mind but we may think of music that has stood the test of time."

(5) Hurd, M., An out line history of European music, Borrough Green Kent, 1968, p. 59. "And in music, the moderation, balance, and proportion of Gluck, Haydn, and Mozart was swallowed up in the turbulent, revolutionary passions of Beethoven. The description "classical" for the art and outlook of the period is, therefore, true only up to a point. Emotional restraint, clarity of form, an agreed system of working conventions, are all to be found."

(6) Ibid, p. 77.

(7) Läng, P. H., Music in western civilization, New York, 1941, p. 619.

(8) 水田幸・水田雅枝「ヴァーノン体制の思想」『音楽論叢・世界歴史』97 近代の音楽書店 1970年 四一八頁 矢野田・ウェーバー, W., op. cit., pp. 7-8. 矢野田・Bramsted, E. K., Aristocracy and the middle-classes in Ger-

many, London, 1937, pp. 40-41.

(9) Groult, D. J., A history of western music, revised edition, New York, 1973, p. 539. 矢野田 一般的概念の上の矢野田を指摘について 十九世紀のロマン主義の音楽について 矢野田・Einstein, A., Music in the romantic era, New York, 1947, pp. 3-4. 矢野田。

(10) Groult, op. cit., pp. 539-540.

(11) Weber, W., op. cit. 16.

(12) ロマン主義の精神と古典主義の精神は、ソナタ形式をそれぞれ異なる形式観によっている。また二つの精神の表現の心的態度として、これもまた異なる表現の形式に結晶をさせている。音楽芸術の分野に於けるロマン主義と古典主義の時代にあつては、異なる形式観と異なる表現の形式はソナタ形式で作曲された音楽作品の中に最もよく表われている。(Hurd, M., op. cit., pp. 59-60. "This principle, on method of composition, sought to give music an almost tangible architectural shape....., while pursuing at the same time a forward drive through a chain of logically connected keys. It found its main outlet in the creation of SONATA FORM.")

(13) 器楽曲のソナタ 一般に「原則として純粋に器楽曲である」という少数の例外として音楽ペーを伴つたものがある。(1)独奏曲または四人以上の室内楽曲である。(2)原則的に対照的な複数楽章からなる。例外として単一楽章も存在している。(3)絶対音楽を原則としている。(4)絶対音楽の中でも様々な構成原理があり、大規模な諸形式を用いている。(5)演奏は芸術的鑑賞、言ひや純粋音楽を目的としている。(6)ロマン時代には社会的実用性や指し示さなものである。(Newman, W. S., The Sonata in the baroque era, 3rd edition, New York, 1972, p. 7.) (7)古くはバロック時代からヴァーノン時代まで「The sonata is a solo or chamber instrumental cycle of aesthetic or diversional purpose, consisting of several contrasting movements that are based on relatively extended designs in "absolute" music。」(Newman, op. cit. p. 7.) (8)ソナタ・ソナタ形式とは異

なる概念であることは言うまでもないが、その他にも疑問の点がいくつかある。その一は、絶対音楽 (absolute music) である。(Dahlhaus, C., *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. München, 1978.)

(14) 主調が長調の場合は属調に、短調の場合は平行調になる。

(15) Groux, op. cit., pp. 457-458.

(16) Hurd, M., op. cit., pp. 60-61. けれど反するものとして「ウィーン古典派音楽のソナタ形式は、もはや二つの対照的な主題の葛藤対立とその解消という心理的統一原理による二元論的枠形式ではなく、問題の提起とその解決という一元論的形成の原理と考えられる」(谷村見『ウィーン古典派音楽の精神構造』音楽之友社、一九七一年、二六一頁)がある。

(17) Blume, *Fortspinnung und Entwicklung*, op. cit., pp. 518-519.

(18) Moore, D., *A guide to musical styles*, revised edition, New York, 1962, p. 103.

(19) ローゼンは、より厳密に主題展開の技法について四つの点をあげている。(一) 分断、(二) デフォルメーション、(三) 模倣的対位手法による主題もしくは断片の使用、(四) 急速な展開部での転調域に於ける移調及び編曲である。(Rosen, C., *Sonata form*, New York, 1980, p. 250.) 実際にはこれらが幾つか組み合わされて展開されるのである。

(20) Longyear, R. M., *Nineteenth-Century romanticism in music*, Prentice-Hall History of Music series, New Jersey, 1969, p. 20.

(21) *Ibid.*, p. 29.

(22) Rosen, op. cit., p. 250.

(23) 展開部に於ける主題は、現実社会に於ける個人を意味している。古典主義の音楽の場合その展開部には、二主題を中心に平衡感覚が認められ、『完性』の実存を確信している個人の心的状態を表わしている。またロマン主義の音楽の場合、展開部には第一主題を中心にどこまでも伸張化される傾向があり、『完性』的個人の「無限界」的な追求が認められる。

(24) Kachel, L. R., *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher*

Tomwerke Wolfgang Amadé Mozarts, 7te Auflage (bearbeitet: Giegling F., Wiennmann, A., Sievers, G.), Wiesbaden, 1965.

(25) 海老沢敏『モーツァルト』音楽之友社、一九六一年、一八九頁。

(26) Eibl J. H., *Wolfgang Amadeus Mozart Chronik eines Lebens*, Kassel, 1965, ss. 55-67.

(27) Bauer, A. und Deutsch, Q. E. (Hrsg.), *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, Bd I. II. 1962, Bd III. IV. 1963, Bd II. ss. 181-182. Nr. 389. であるように、モーツァルト自身マンハイム楽派の诗情豊かな趣味を認めている作品である。

(28) Kachel, op. cit.

(29) 海老沢敏、前掲書、一八九頁。

(30) Kachel, op. cit.

(31) 諸井三郎『ベートーヴェンピアノソナタ』音楽之友社、一九六五年、七二頁、一五一、一五四頁、二三五、二三六頁、二七三、二七六頁、三二五、三三八頁。

(32) 同上書では経過期の作品は、それぞれ前の時期に入れて考察している。

(33) 第一章の構成は以下になっている。

呈示部 ○・一〇・六五・九

第一主題 ○・一〇・一六・九 (ハ短調)

経過句 一六・一〇・二四・三 (第一主題の確保)

第二主題 二四・二五・五〇 (変イ長調)

経過句 五五・六〇 (第二主題の確保)

コーダ 六一・六五・九

展開部 六五・九・一三五・九

第一群 六五・九・七九・八 (ホ長調)

第二群 七九・一〇・九三・二 (ホ長調、ハ短調、変イ長調)

第三群 九三・二・一〇九・九 (変ニ長調)

## 第四群 一〇九・一〇～一二二

(変ニ長調、変ロ短調、ロ短調、ヘ短調)

## 第五群 一二三～一二五・九

再現部 一二五・一〇～二〇四・九

## 第一主題 一二五・一〇～一五一・九 (ヘ短調)

経過句 一五一・一〇～一六三・三 (ヘ長調、第一主題の確保)

一六三・二～一八九

## 第二主題 一九〇～一九三 (ヘ長調)

経過句 一九四～一九九 (第二主題の確保)

コーダ 二〇〇～二〇四・九

終結部 二〇四・一〇～二六二

第一群 二〇四・一〇～二一〇・九 (第一主題から)

第二群 二一〇・一〇～二一七 (第二主題から)

第三群 二一八～二三八

第四群 二三九～二四八 (第二主題から)

第五群 二四九～二五七・二

第六群 二五七・四～二六二 (第一主題から)

(数値は小節数と拍数を示す)

(34) Hertrich, op. cit., ss. 111-113.

(35) Wallner, op. cit., Bd II, ss. 227-230.

(36) Matthews, D., Beethoven piano sonatas, London, 1967, p. 45.

(37) Riezler, W., Beethoven, 12te Auflage, Zürich, 1983, S. 211.

(38) 例えば、モーツァルトのピアノ・ソナタ、K三〇九の第一楽章。(Hertrich, op. cit., ss. 90-96.)

(39) 例えば、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ、作品五七の第一楽章。(Wallner, op. cit., Bd II, ss. 131-145.)

(40) Kaiser, J., Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt, 1975, s. 132, s. 207, s. 394.

(41) 例えば、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ、作品一〇六の第一楽章。(Wallner, op. cit., Bd II, ss. 227-244.)

〔付記〕 本論は、一九八七年五月、学習院大学史学会第三回大会に於て、『芸術音楽に於る古典主義とロマン主義』として研究報告したものである。